



Le paradoxe du langage chez Hemingway : le triomphe du non-dit dans la nouvelle "Hills like white elephants"

Marie-Odile Salati

► To cite this version:

Marie-Odile Salati. Le paradoxe du langage chez Hemingway : le triomphe du non-dit dans la nouvelle "Hills like white elephants". Annales de l'Université de Savoie, 1986, Le Non-dit : linguistique et visuel dans les oeuvres anglo-saxonnes, 8, pp.51-65. halshs-01221022

HAL Id: halshs-01221022

<https://shs.hal.science/halshs-01221022>

Submitted on 27 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives| 4.0 International License

Annales de l'Université de Savoie
CREPLA 1986

LE PARADOXE DU LANGAGE CHEZ HEMINGWAY :

LE TRIOMPHE DU NON-DIT DANS LA NOUVELLE

HILLS LIKE WHITE ELEPHANTS

par Marie-Odile SALATI

Dans une réflexion sur le non-dit, Hemingway apparaît comme une étape obligée par son parti-pris sur le langage romanesque. Son style délibérément dépouillé et neutre agace de nombreux lecteurs qui ne se retrouvent pas dans cette froide indifférence. Pourtant, si le romancier s'emploie à gommer le "trop humain" de ses écrits, l'émotion est loin d'être absente, elle affleure entre les lignes, et l'apparente insensibilité ne fait que contenir la tragédie, le flux d'une intense souffrance.

La technique est poussée à l'extrême dans une courte nouvelle de six pages, "Hills like white Elephants", extraite du recueil *Men Without Women*. (1) Cette nouvelle présente un grand intérêt sur le plan narratif, car elle témoigne en quelque sorte jusqu'à quel point le rôle du narrateur peut être réduit. En restreignant cette instance à la seule fonction d'observateur, l'auteur refuse au lecteur l'accès aux émotions des personnages, il refuse de dire plus que ce que verrait un oeil anonyme et totalement étranger à la scène. Dès lors, comment parvient-il à donner un sens à cet épisode fugitif ?

La nouvelle rapporte la conversation d'un jeune couple qui attend le train de Madrid dans une petite gare espagnole. Sans rien dévoiler du sujet qui les préoccupe ni de leurs sentiments, Hemingway suggère tout le drame de la mort de l'amour que figure cette scène, et fait entrevoir le néant de leur existence, représentative de l'existence humaine en général.

Dans ce texte, se dégagent diverses facettes du non-dit qui concourent à donner un large aperçu de cette notion, et à en proposer une définition polyvalente. On distingue d'une part le non-dit du narrateur dans sa relation au lecteur, d'autre part le non-dit des personnages dans leur interrelation. En outre, si l'on change de perspective, il convient de différencier le caché-la rétention de l'information- du suggéré, soit le non-dit dans ce qui est dit. C'est sous cet angle que sera abordée la nouvelle, pour finalement déboucher sur le paradoxe du style de Hemingway qui donne au non-dit plus de sens qu'au dit.

Dans "Hills like White Elephants", se lit tout d'abord nettement ce que l'on pourrait appeler un refus de dire, première forme de non-dit. La manifestation la plus éclatante en est, au niveau de la narration, le caractère d'énigme imprimé au texte. En effet c'est le sujet même de la discussion des deux protagonistes, et par là de la nouvelle, qui est passé sous silence. La conversation est rapportée comme si un intrus l'avait surprise en cours de route. A aucun moment le problème n'est mentionné explicitement, le narrateur n'intervient jamais pour fournir des explications. Les interlocuteurs, quant à eux, procèdent par allusions et se gardent bien de prononcer le mot-clé d'avortement.

Aussi le lecteur doit-il se livrer à un petit jeu de devinette pour comprendre de quoi il retourne. A un moindre degré, la nouvelle utilise la technique de narration du roman policier, qui consiste à taire l'information essentielle et à la dévoiler progressivement à l'aide d'indices. Ce procédé fait partie de la tactique générale du narrateur qui cherche à s'effacer autant que possible derrière la scène, et à ne pas s'impliquer, laissant ainsi le lecteur face-à-face avec le donné brut de l'expérience fictive.

La nouvelle est contée par un narrateur "transparent", la présence minimale que Wayne Booth nomme "implied author", c'est-à-dire l'apparence la plus grande d'objectivité narrative.(2) L'intermédiaire cherche à se faire oublier et ne se livre à aucun commentaire, puisque ce serait là imprimer sa marque.

Aussi se contente-t-il de rapporter des faits, les gestes des protagonistes ou des données objectives. Par exemple il adopte la précision impersonnelle de l'administration ferroviaire pour annoncer l'attente que doit subir le couple à la gare : "It was very hot and the express from Barcelona would come in forty minutes. It stopped at this junction for two minutes and went on to Madrid".(3)

Le texte se compose donc d'une alternance de dialogue pur et de notations factuelles qui pourraient être définies comme des indications scéniques. Les phrases descriptives se bornent à évoquer les gestes des acteurs : "The woman brought two glasses of beer and two felt pads. She put the felt pads and the beer glasses on the table" et surtout au plus fort de la crise : "The girl stood up and walked to the end of the station". "They sat down at the table", "He did not say anything but looked at the bags".(4)

Outre les gestes et déplacements, diverses indications spatiales contribuent à donner un caractère scénique à cette narration où l'intermédiaire se dérobe. Le texte abonde en adverbes et compléments de lieu tels que : "Across, on the other side", "Far away, beyond the river", "through the trees".(5)

A cette description factuelle s'ajoute l'emploi d'un vocabulaire restreint et totalement impersonnel. La narration joue essentiellement sur deux verbes, "être" pour le récit, et "dire" pour le dialogue. Il suffit de lire les quatre premières lignes pour s'en apercevoir : chaque phrase s'articule autour du verbe être.(6) Ainsi le verbe est-il réduit à la pure fonction syntaxique de coordination du sujet et du prédicat, il n'a pas de valeur signifiante propre. Le narrateur se contente pour ainsi dire de nommer les objets, de planter le décor, sans faire part de ses impressions, ni même donner la moindre indication qui trahirait sa perception personnelle des choses.

De même dans le dialogue, les répliques, soit s'enchaînent immédiatement sans rupture, soit sont suivies du seul verbe "dire" rarement concurrencé par "demander". Le verbe est ainsi réduit à sa plus simple expression, au sème de base, et aucune nuance ne vient fournir de précision quant au mode de diction ou à la réaction du personnage. On ne rencontre jamais de terme trahissant l'émotion, l'exaspération ou la colère par exemple, des verbes tels que "to snap", "to moan", ou même tout simplement "to shout". Quel que soit le contenu du discours, le verbe d'introduction demeure invariablement "to say".

En outre, on peut souligner l'extrême rareté des adjectifs. Or l'adjectif est le terme grammatical le plus subjectif, puisqu'il peut exprimer la façon dont l'objet décrit est perçu par l'observateur et ainsi révéler quelque chose de l'homme. Dans la nouvelle, le narrateur n'a recours à l'adjectif que pour apporter une information utile, la chaleur par exemple ("It was very hot"), ou l'aridité ("the dry side of the valley") qui prend valeur de symbole.

Ainsi, on observe un parti-pris de non-dit de la part du narrateur. En fait, il est prolongé par celui des personnages mis en scène, et reflète le sens profond de toute la nouvelle, le credo philosophique de Hemingway. De la prédominance des faits et des gestes, il ressort que les émotions, la vie intérieure des êtres, ne peuvent être communiquées, et qu'elles appartiennent au domaine du non-dit.

La conversation des deux protagonistes est un dialogue de sourds, l'homme n'est pas à l'écoute de sa compagne mais plutôt de ses intérêts égoïstes. Il n'entend pas la détresse de la femme déchirée par le dilemme de l'avortement, et l'évacue par des affirmations péremptoires telles que "it's perfectly simple". C'est de cette absence de communication que la jeune femme prend conscience au cours de la nouvelle, ainsi que l'inutilité de toute discussion. Tout ce qu'elle peut dire à l'autre restera un discours superficiel, la réalité est la vérité de son expérience intérieure, ce qu'elle ressent et qu'elle ne peut partager.

C'est pourquoi elle préfère se réfugier dans le silence et couper court à tout débat. Toutes les fois que l'homme amène la conversation sur le sujet délicat de l'avortement, elle la détourne ou s'enferme dans le mutisme :

*'It's really an awfully simple operation, Jig', the man said...
The girl looked at the ground the table legs rested on.
'I know you wouldn't mind it, Jig...'
The girl did not say anything. (?)*

La jeune femme ne peut répondre à son compagnon car le sujet provoque en elle une souffrance morale indicible qui ne peut trouver d'expression adéquate dans deux ou trois phrases banales. Le dialogue n'étant pas le lieu d'une communion dans la souffrance, il ne lui reste pas d'autre ressource que de porter son fardeau seule et en silence. C'est pourquoi elle ne réplique

pas ou, lorsque son exaspération croît, elle interrompt brutalement son interlocuteur à deux reprises, faisant semblant d'abonder dans son sens pour mettre un terme à la discussion.

Une autre tactique consiste à détourner la conversation, en particulier sur un thème typique chez Hemingway, la boisson. Comme les personnages de *The Sun Also Rises*, Jig évacue son problème dans une consommation effrénée d'alcool, et coupe plusieurs fois son compagnon pour demander un autre verre, prétexte à changer de sujet :

'I don't want you to do anything that you don't want to do. Nor that isn't good for me', she said. 'I know. Could we have another beer ?' (8)

Le langage s'avérant inadéquat, c'est à travers cet excès que s'exprime le problème des deux protagonistes qui, pour éviter de penser, se consacrent à une activité purement physique, à la satisfaction de besoins élémentaires de leur corps tels que la prise de boisson.

Au plus fort de la crise entre les deux partenaires, toute parole devient insupportable à la jeune femme qui réclame avec insistance le silence. Cette exigence culmine en une véritable hystérie lorsqu'à bout de ressources, Jig répète sept fois le mot "please" : "Would you please please please please please please please stop talking ?" (9) Elle obtient cette fois le silence.

Ainsi, à travers la technique narrative choisie et la thématique de la nouvelle, Hemingway cherche à mettre en relief l'importance du non-dit et l'inadéquation du langage. Les émotions ne peuvent être communiquées, leur authenticité est garantie par le silence. C'est pourquoi le narrateur se garde de les formuler, il se contente de recréer la situation afin que le lecteur comprenne la détresse des personnages par delà les mots, à travers l'immédiateté de la scène. Au lieu de "dire" expressément, il essaie de suggérer, d'amener le lecteur à chercher derrière les lignes pour deviner ce non-dit, et la simplicité de son style n'est en fait qu'apparente. Beaucoup plus est dit finalement que le discours au premier degré.

La nouvelle de Hemingway constitue également une bonne illustration de cette deuxième forme de non-dit que représente le suggéré. Si l'enjeu de la scène n'est pas énoncé explicitement, il se dessine cependant avec netteté à travers

quelques thèmes. Le paysage par exemple n'a pas une fonction purement décorative ou réaliste, il traduit symboliquement le dilemme de Jig et le pose en termes de fertilité et de stérilité.

Lorsque la jeune femme se lève pour contempler les environs, elle se trouve face à face avec un tableau tout entier placé sous le signe de la fertilité :

Across, on the other side, were fields of grain and trees along the bank of the Ebro. Far away, beyond the river, were mountains. The shadow of a cloud moved across the field of grain and She saw the river through the trees. (10)

Le grain est le symbole même de la fécondité de la terre, l'eau un symbole maternel, tandis que l'arbre représente la vie. Le paysage renvoie à la femme qui projette de nier sa propre fécondité par l'avortement, l'image de la fertilité de la Mère Terre, autrement dit l'image de ce qu'elle va tuer. C'est pourquoi elle déclare à son compagnon : "And we could have all this".

Mais il est très révélateur que cette promesse de vie se trouve "de l'autre côté", "au loin", déjà inaccessible, coupée du couple par la rivière. D'autres obstacles ou menaces achèvent d'éloigner la réalité de la fertilité. Un nuage fait planer son ombre sur le champ de céréales tel un mauvais présage, tandis qu'un écran d'arbres masque à moitié l'élément vital qu'est l'eau. Ainsi la jeune femme a-t-elle, à travers l'enfant qu'elle porte, un aperçu de la fécondité, qui cependant est menacée par le projet d'avortement.

La véritable signification de sa décision est exprimée par la trajectoire de son regard sur le paysage environnant, le regard étant une autre manifestation du non-dit dans la nouvelle. Lorsque Jig se lève de sa table de bistrot, elle contemple le côté fertile de la vallée. Or après l'échange tendu avec son compagnon, au cours duquel elle nie toute possibilité de futur, elle observe cette fois le côté aride : "They sat down at the table and the girl looked across at the hills on the dry side of the valley". (11) Autrement dit, son regard s'est déplacé de la vision de fertilité à celle d'aridité, révélant ainsi la nature de son choix, voire le sens de ce choix : par l'avortement, elle a décidé de nier la vie, elle se trouve désormais du côté de la stérilité.

En outre, tout au long de la nouvelle, elle ne cesse de porter son regard

sur les hauteurs avoisinantes. Or dès le début, elle les comparent à des éléphants blancs qui, pris au second degré, symbolisent l'inaccessible, l'irréalisable. Le fait de garder les yeux rivés sur les éléphants blancs, sur le mirage, met en relief la mort de l'amour, précipitée par l'avortement qui constitue une destruction du fruit de l'amour. Et donc le bonheur, que la jeune femme aspire à retrouver comme par le passé, bascule dans l'inaccessible.

La thématique du regard souligne également l'absence de communication entre les deux êtres qui prétendent s'aimer. En effet, leurs yeux ne se croisent jamais. La jeune femme en particulier a toujours le regard fuyant et ne fait jamais face à son interlocuteur. Soit elle tente de s'échapper en contemplant les hauteurs symboliques, soit elle fixe un objet proche comme le rideau de la porte ou le pied de la table. Au total, la narration note à six reprises la fuite des regards, qui prend la même signification que les silences et le refus de répondre.

Dans un passage caractéristique, le regard apparaît davantage comme une poursuite, une quête sans réponse, plutôt qu'une rencontre : "They sat down at the table and the girl looked across at the hills on the dry side of the valley and the man looked at her and at the table". (12) Sa compagne se dérobant, l'homme n'a plus d'autre ressource que de fixer la table devant lui.

Enfin, l'amour impossible est suggéré par la juxtaposition des extrêmes dans un bref dialogue percutant. Les deux partenaires semblent séparés par toute la distance qui existe entre plus l'infini et moins l'infini. Toutes les répliques de l'homme sont régies par le positif, alors que celles de la femme, qui viennent apporter la contradiction, sont gouvernées par le négatif :

*'What did you say ?'
'I said we could have everything.'
'We can have everything.'
'No, we can't.'
'We can have the whole world.'
'No we can't.'
'We can go everywhere.'
'No, we can't. It isn't ours any more.'* (13)

Cet échange prend presque la forme d'une litanie, avec la récurrence obsessive

du refrain négatif "we can't" qui clôt toutes les perspectives. La jeune femme nie toute promesse de réalisation car la communion est désormais impossible, les deux amants se trouvent diamétralement opposés. Ceci est traduit non seulement par l'alternance de phrases affirmatives et négatives, mais aussi par le sémantisme des adverbes ou adjectifs utilisés. L'homme défend le positif, le tout, l'entier, exprimé par les absolus "everything", "whole", et "everywhere". Inversement sa compagne ne voit que le négatif, le néant, perceptible dans la négation insistante "no", et l'absence de compléments ou adverbes. Sa prise de conscience est en outre soulignée par le passage de "could", qui représente le réalisable et laisse la porte ouverte à l'espoir, à "can't", qui appartient au domaine de l'impossible.

La négation de la fécondité, de la vie, débouche sur une vision du néant, et c'est là le point d'aboutissement de la nouvelle. Le thème n'est à aucun moment expressément développé, mais il est suggéré grâce à un choix étudié des mots. L'explicite ne constitue donc qu'une couche superficielle de sens, la partie visible de l'iceberg, tandis que l'essentiel relève du non-dit, à la fois ce qui est caché et ce qui est suggéré. On arrive ainsi à un paradoxe, à savoir que le dit a moins de sens que le non-dit.

Toute la force de la nouvelle réside dans le non-dit, alors que le dit ne dépasse pas le stade du superficiel. Hemingway s'emploie ici à mettre en lumière la vacuité du dit, et ce principalement à travers le discours de l'homme. Ce personnage est remarquable d'un bout à l'autre par son expression emphatique qui manque totalement de sincérité. Tous ses propos visent en fait à créer une bonne image de lui et à masquer son être véritable. Il cherche à se montrer plein de sollicitude et de compréhension à l'égard de sa compagne et prétend que la discussion est possible alors que pour lui les jeux sont faits, dictés par des considérations égoïstes. On sent que le problème n'est pas le sien, que le dilemme de Jig lui est étranger, et qu'il cherche à se débarrasser de cette question gênante.

C'est pourquoi il adopte un ton exagérément assuré et représente l'affaire comme une bagatelle, tant sur le plan psychique que sur le plan physique. Son expression abonde en absolus comme les adverbes "perfectly" et "awfully" qui évacuent le problème avec désinvolture. Ces mots "perfectly simple" concernant l'opération de l'avortement ne reviennent pas moins de trois fois, sans parler des "awfully simple" et "perfectly natural". La présence

de l'absolu "perfectly" -quand rien ne peut être à ce point tranché, et certainement pas un problème d'une telle gravité- ainsi que sa récurrence quasi-mécanique, dénoncent le manque de sincérité de l'homme et de ses belles paroles.

Ses déclarations solennelles prennent le même caractère de grandiloquence creuse. Il affirme plusieurs fois à la jeune femme qu'il l'aime : "I love you now. You know I love you." (14) Mais ce ne sont là que des mots. Le fait de dire à l'autre qu'on l'aime est ici sujet à caution et sent l'imposture, surtout lorsque ce n'est pas suivi d'actes en conséquence. Car en dépit de ses promesses, l'homme ne montre pas la compréhension ni l'empressement désintéressé que dicterait un amour véritable. Il ne cherche nullement à partager la détresse de Jig et n'essaie pas d'imaginer ce qu'elle peut ressentir. Lorsqu'il déclare : "Well, I care about you", tout son comportement et son discours péremptoire tendent à prouver le contraire.

De même, il se prétend prêt à assumer son rôle si la jeune femme tient à conserver l'enfant : "I'm perfectly willing to go through with it if it means anything to you." (15) Trait révélateur, on retrouve dans cette affirmation l'adverbe suspect "perfectly" déjà remarqué. D'autre part, tout le fil de la discussion va dans l'autre sens, les efforts répétés de l'homme pour convaincre sa compagne traduisent sa forte répugnance à remonter à l'avortement, et non un franc consentement.

L'exagération va même jusqu'à la surenchère, preuve que les mots ne coûtent rien et ne recouvrent aucune réalité. Ainsi lorsque Jig, inquiète du lendemain, demande : "But if I do it, then it will be nice again if I say things are like white elephants, and you'll like it ?", l'homme dans un empressement peu sincère, réplique, prêt à tout pour arracher la décision désirée : "I'll love it. I love it now but I just can't think about it." (16) Non seulement il ne se contente pas de répondre par l'affirmative, mais il grossit "like" en "love".

Le même principe fait démultiplier "something" en "anything" dans le passage suivant :

"Would you do something for me now ?"
"I'd do anything for you." (17)

Cette fois le discours se trouve en contradiction directe avec la réalité du comportement et avec le sens général des répliques précédentes. Il est bien clair que le personnage n'a nullement l'intention de se plier aux envies de maternité, pour peu qu'elle en ait, et qu'il est incapable de "tout faire" pour elle. La difficulté que Jig rencontre à le faire taire en est une preuve. Il n'écoute pas plus ses désirs que ses paroles.

Dès lors on comprend l'exigence de silence de la femme. Consciente du manque de sincérité de son interlocuteur et du caractère illusoire des mots, elle refuse d'entendre des paroles fausses qui sont une injure à sa souffrance. Outre l'emphase, la vacuité du dit est exprimée dans le dialogue par le procédé de la répétition. Pour se donner l'air tolérant, l'homme ne cesse de prononcer la phrase suivante sous une forme ou sous une autre : "I don't want you to do it if you don't want to." A force de revenir, cette affirmation finit par se vider de son sens, d'autant qu'elle va à l'encontre de l'intention avouée de son auteur. Celui-ci éprouve le besoin de la répéter parce qu'il ne parvient pas à convaincre son interlocutrice, à lui faire faire ce qu'il désire, lui.

Cette phrase proférée mécaniquement réduit le personnage à une marionnette, dépourvue de réflexion et de sentiments, énonçant des paroles sans volonté propre. Le langage a ainsi perdu sa fonction d'échange, puisqu'il ne tient pas compte de la réponse de l'autre, Et il n'est plus le véhicule d'un sens spécifique, marquant la volonté du locuteur.

Il achève de perdre toute signification dans la phrase qui met un terme à la discussion, la phrase aux sept "please" de Jig, point culminant de la crise. Le langage est ici réduit à une suite de sons, de mots prononcés non pour leur sens mais pour leur force auditive. Il n'est plus qu'une réalité déshumanisée et sans vie, un outil mécanique. Pris au pied de la lettre, il ne signifie plus rien et plonge dans le vertige du néant. L'étape suivante est le silence, le silence du non-dit. Fait remarquable, c'est la phrase la plus vide de sens à travers la répétition mécanique, qui s'avère la plus puissante, la plus suggestive, car par delà la lettre des mots, elle exprime toute la détresse d'un être confronté au néant, le néant de son amour et de son existence.

La nouvelle prend la forme d'un plaidoyer pour le non-dit garant de l'authen-

ticité, à travers la dénonciation du langage. D'autres passages soulignent l'inadéquation du dit. Au début, le personnage masculin lui-même évoque le fossé entre les paroles prononcées et la réalité intérieure de l'être, en discutant des éléphants blancs qu'il n'a jamais vus :

*'I've never seen one.' The man drank his beer.
'No, you wouldn't have.'
'I might have,' the man said. 'Just because you say I wouldn't have
doesn't prove anything.'* (18)

Ainsi les déclarations ne prouvent rien, le discours ne fait pas être une réalité ; tout ce que la femme peut bien dire ne rend pas compte de l'expérience vécue par son compagnon. La réalité est du domaine de l'indicible, elle dépasse la simple formulation.

D'autre part, l'énoncé n'est pas nécessairement le reflet d'une volonté de communiquer. Nous avons vu qu'il peut se dévaloriser par la répétition, mais il peut également être réduit à une seule fonction dénotative n'exprimant pas d'intention propre. Cette déficience est suggérée par le rapprochement révélateur entre ce que "dit" la jeune femme et ce que "dit" la publicité inscrite sur le rideau de la porte :

*'Just because you say I wouldn't have doesn't prove anything.'
The girl looked at the bead curtain. 'They've painted something
on it', she said. 'What does it say ?'* (19)

Cet enchaînement dévalorise le discours humain dans la mesure où celui-ci, par l'utilisation d'un verbe d'énonciation commun, "say", est mis sur le même plan que le message minimal d'une marque de boisson. Les paroles sont ainsi rendues aussi vides et impersonnelles que la publicité, et l'énoncé complètement coupé de l'énonciateur. De plus, on peut considérer l'allusion au rideau comme une illustration de la réplique de l'homme, à savoir que la déclaration de Jig ne prouve rien, pas plus que le nom d'une marque de pastis ne rend compte de la réalité de la boisson. Il faut la goûter, c'est-à-dire en faire l'expérience personnelle pour en connaître la réalité, en l'occurrence ce goût de réglisse symbolique, qui traduit la résonance intérieure bien plus qu'une caractéristique objective.

La réalité relève donc du non-dit, et le discours ne demeure plus qu'un acte social. Aussi Jig ne s'en sert-elle que comme d'un masque, lorsqu'elle

a recours à lui à la fin, et elle en vient à dire précisément le contraire de ce qu'elle éprouve. Peu avant le point culminant du dialogue, elle répète les paroles de l'homme alors qu'elle n'en croit pas un mot ; le fait de les répéter d'ailleurs suffit à en dénoncer l'hypocrisie :

'I don't want you to do anything that you don't want to do.'
'Nor that isn't good for me,' she said. 'I know...' (20)

Elle feint d'abonder dans son sens pour avoir la paix et mettre un terme à une discussion vaine.

Plus tard, juste avant l'arrivée du train, elle prétend se sentir parfaitement bien : *"'I feel fine,' she said." There's nothing wrong with me. I feel fine.*" (20) Cette réplique qui fournit la conclusion de la nouvelle, constitue le summum du non-dit, l'inverse de la réalité. Le langage est devenu le masque de la détresse intérieure, au même titre que le sourire derrière lequel la jeune femme cache sa peine, et qui est noté trois fois pour en souligner l'artifice.

Le mensonge est nécessaire pour continuer, pour que la routine reprenne. Il s'agit de faire "comme si", à l'instar des protagonistes de *The Sun Also Rises*, qui font comme s'ils s'amusaient bien, malgré leurs problèmes. Toute la détresse reste intacte, occultée, refoulée dans le non-dit. Il n'y a pas eu de rencontre par le langage, de communication. Par conséquent, il est inutile de poursuivre la discussion.

En dernier ressort, la seule véritable expression de souffrance n'est déjà plus du domaine du dit, elle se situe au-delà du langage : c'est le cri, dernière ressource de la jeune femme lorsque son compagnon se révèle insensible à la forme la plus extrême de son discours, la prière aux sept "please" : *"'I'll scream,' the girl said."* (21) La réalité intérieure se manifeste dans le cri ou le non-dit, mais certainement pas dans le discours.

La signification de la nouvelle "Hills like White Elephants" se situe tout entière du côté du non-dit. Le narrateur se cantonne exclusivement dans sa fonction d'observateur, jamais il ne fournit d'explications ni ne commente la scène, qu'il nous livre à l'état brut. Le sens n'est pas explicitement révélé, il est simplement suggéré, et le lecteur doit chercher derrière

les mots et leur couche superficielle. Ce choix de la technique de narration est commandé par la logique thématique de la nouvelle, l'incommunicabilité de la réalité intérieure qui appartient au non-dit. On assiste ainsi à une parfaite harmonie du fond et de la forme.

Le sujet apparent de ce texte d'une simplicité illusoire est la discussion d'un couple qui tue le temps autour d'un verre en attendant le train. En réalité, Hemingway en fait une mini-tragédie qui se dessine en filigrane derrière les propos oiseux. D'un dialogue qui à première vue présente la banalité d'une conversation de gare, il tire une scène d'une profondeur vertigineuse, qui laisse entrevoir le néant. Toute la tragédie, à valeur universelle, vient de ce que la détresse individuelle ne dépasse pas le niveau du non-dit, et qu'elle ne peut pas être communiquée ni partagée. Le langage, qu'il soit l'outil de la narration ou le véhicule du dialogue, ne demeure qu'une surface.

Précisons que le sexe des protagonistes est indifférent, que le rôle attribué à l'homme n'autorise nullement à faire de cette nouvelle un exemple d'égoïsme mâle. Ce qui importe, c'est le drame de la situation, d'autant plus grave ici qu'il se déroule au sein d'un couple, à priori le microcosme privilégié des relations humaines. L'essentiel est donc que les deux partenaires ne parviennent pas à se comprendre, que le langage sert plutôt de masque social, étranger à la vérité intérieure. Ils se retrouvent ainsi profondément seuls avec leur problème, car face à la question ultime de la mort et du néant, l'homme demeure seul, dans une communion intérieure qui n'est plus du domaine du langage.

NOTES

- (1) - "Hills like White Elephants" in *Men Without Women* (1928), Harmondsworth, Middlesex, England : Penguin Books, 1956.
Toutes les références seront faites à cette édition.
- (2) - Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago : University of Chicago Press, 1961, Part. I, ch. 6.
- (3) - Op. cit., p. 51.
- (4) - Op. cit., pp. 51, 54 et 55.
- (5) - Op. cit., p. 54.
- (6) - "The hills across the valley of the Ebro *were* long and white. On this side there *was* no shade and no trees and the station *was* between two lines of rails in the sun. Close against the side of the station there *was* the warm shadow of the building..." p. 51.
- (7) - Op. cit., p. 53.
- (8) - Op. cit., p. 55.
- (9) - Ibid.
- (10) - Op. cit., p. 54.
- (11) - Op. cit., p. 55.
- (12) - Ibid.
- (13) - Op. cit., p. 54.
- (14) - Op. cit., p. 54.
- (15) - Op. cit., p. 55.
- (16) - Op. cit., p. 54.
- (17) - Op. cit., p. 55.
- (18) - Op. cit., p. 51.
- (19) - Op. cit., pp. 51-52.
- (20) - Op. cit., p. 55.
- (20) - Op. cit., p. 56.
- (21) - Ibid.

OUVRAGES CONSULTÉS :

- Booth, Wayne C. *The Phetoric of Fiction.*
Chicago : University of Chicago Press, 1961.
- Hassan, Ihab. "Hemingway : Valor against the Void." in *The Dismember-
ment of Orpheus : Toward a Post-Modern Literature.*
New-York : Oxford University Press, Ch. III : "Hemingway:
valor against the void".
- Hemingway, Ernest. *The Sun Also Rises.*
New-York : Bantam Books, 1949.
- Kazin, Alfred. *On Native Grounds : An Interpretation of Modern American
Prose Literature.*
New York : Doubleday, 1956.